

Close Reading

Александр Жолковский

Наука, поэзия и правда:

К РАЗБОРУ ПЕСЕНКИ ВЫСОЦКОГО О КУКЕ*

Alexander Zholkovsky

Science, Poetry and Truth: Toward an Analysis of Vladimir Vysotsky's Song About James Cook

Александр Жолковский (Университет Южной Калифорнии; профессор кафедры славистики; кандидат филологических наук) alik@usc.edu.

Alexander Zholkovsky (University of Southern California; Department of Slavic Languages and Literatures; Professor; PhD) alik@usc.edu.

Ключевые слова: Высоцкий, Кук, аборигены, каннибализм, наука, поэтический фон, размер, рифмовка

Key words: Vysotsky, Cook, Aborigines, cannibalism, science, poetic background, meter, rhyming

УДК: 82.09

UDC: 82.09

Статья посвящена разбору шуточной песни Владимира Высоцкого «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука». Построчный фактографический, лингвистический и литературоведческий комментарий сочетается с обзором вероятных поэтических и песенных интертекстов произведения, а также кинопроектов, в которых участвовал Высоцкий. В двух специальных разделах текст песни рассматривается на фоне характерных для Высоцкого приемов работы с метром и рифмовкой.

In his article, Professor Zholkovsky offers a comprehensive analysis of Vladimir Vysotsky's comic song "A Scientific riddle, or: Why did the Aborigines eat up (James) Cook". A line-by-line annotated commentary, detailing the factual, linguistic and literary aspects of the text, includes also an overview of its likely poetic and song intertexts, as well as references to Vysotsky's work for cinema. Two special sections of the paper focus on the poet's treatment of such poetic tools as meter and rhyme.

Загадки «Одной научной загадки». Недавно исполнилось 80 лет со дня рождения Владимира Высоцкого (25.01.1938—25.07.1980), и я с удовольствием прислушивался к восторженному хору почитателей. Но, как всегда, огорчало

* Автор благодарен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, В.А. Мильчиной, Вл.И. Новикову, Л.Г. Пановой, И.А. Пильщикова и Н.Ю. Чалисовой за разнообразную помощь в работе над статьей.

преобладание в наследии поэта посредственной продукции, стиховой и песенной. Это напомнило об аналогичных диспропорциях в поэтическом корпусе Лермонтова¹. В случае Высоцкого причины перекоса несколько иные, но задачи отличия жемчужин творчества от проходных «типично высокоцких» текстов это не отменяет.

Меня юбилейный бум побудил обратиться к давно волнующей мое исследовательское честолюбие песне «Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука» (1971—1979; далее сокращенно *ОНЗ*). Я узнал ее сравнительно поздно — в эмиграции и уже в текущем столетии, через три десятка лет после ее создания. То есть в серьезном отрыве от непосредственного исторического и культурного контекста, так сказать, *sub specie aeternitatis*, — примерно под тем углом зрения, под которым мы воспринимаем Лермонтова. Приведу «канонический» текст *ОНЗ* и некоторые варианты:

Не хватайтесь за чужие талии,
Вырвавшись из рук своих подруг!
Вспомните, как к берегам Австралии
Подплывал покойный ныне Кук,

Как, в кружок усевшись под азалии,
Поедом — с восхода до зари —
Ели в этой солнечной Австралии
Друга дружку злые дикари.

Но почему аборигены съели Кука,
За что — неясно, — молчит наука.
Мне представляется совсем простая штука:
Хотели кушать — и съели Кука!

Есть вариант, что ихний вождь — Большая Бука, —
Сказал [*вариант*: Кричал], что — очень вкусный кок на судне Кука...
Ошибка вышла — вот о чем молчит наука:
Хотели кока, а съели Кука!

И вовсе не было подвоха или трюка —
Вошли без стука, почти без звука, —
Пустили в действие дубинку из бамбука —
Тюк! прямо в темя — и нету Кука!

Но есть, однако же, еще предположенье,
Что Кука съели из большого уваженья, —
Что всех науськивал колдун — хитрец и злюка:
«Ату, ребята! хватайте Кука!

1 Ср.:

«При жизни Лермонтов печатался мало — он отдавал в печать только <...> произведения, которые считал зрелыми. Но <...> после его смерти начали публиковать его ранние стихи, по качеству резко отличавшиеся от тех, которые он сам находил достойными опубликования <...> Читая Лермонтова, необходимо отличать зрелое от незрелого и не поддаваться ошибочному впечатлению от первых томов собрания его сочинений» [Мирский 1992: С. 212—213].

Кто улетит его без соли и без лука,
Тот сильным, смелым, добрым будет — вроде Кука!»
Комуй-то под руку попался каменюка —
Метнул, гадюка, и нету Кука!

А дикари теперь заламывают руки,
Ломают копыя, ломают луки,
Сожгли и бросили дубинки из бамбука —
Переживают, что съели Кука!²

Я могу слушать *ОНЗ* бесконечно, от повторений она своего обаяния не теряет, — верный признак художественного качества и, соответственно, вызов науке, которую я представляю. В чем же загадка этого мини-шедевра, чем так хорош этот юморок, казалось бы, не высшего разбора?

На самом общем уровне перед нами упражнение в духе «Голубой книги» Зоценко:

2 [Высоцкий 2008, 2: 32—33]; об этой песне см. также [Крылов, Кулагин 2010: 194—195].

В «каноническом» варианте песню можно прослушать здесь: <https://tutube.ru/video/fbdab4f943c12fc1815220afo25bc1e8/>, в сопровождении интересного авторского комментария. (Это «Монолог», запись «Последнего концерта» Высоцкого, 22.01.1980; песня начинается через 17 мин. 30 сек. после начала.)

В фильме «Ветер “Надежды”» (1977; реж. Станислав Говорухин), под сурдинку, на несколько иную мелодию и в исполнении не автора, а актера А. Кавалерова, звучит краткий вариант песни: без двух первых строф; с иной 1-й строкой в III строфе: *Аборигены почему-то съели Кука!*; с измененной 2-й строкой в IV: *Усльшал, будто вкусный кок на судне Кука*; и следующей за этим целой строфой, не вошедшей в окончательную редакцию:

Ломаем головы веками — просто мука! Зачем и как аборигены съели Кука? Чем Кук приятней? И опять молчит наука... Так иль иначе, но нету Кука! (см. коммент. в: [Высоцкий 2008, 1: 310—311] и соответствующий фрагмент фильма: <https://www.youtube.com/watch?v=d2MZoTFJjuQ>).

В авторском исполнении онлайн доступны и другие варианты, в частности версия без вступительных хореических строф (<https://www.youtube.com/watch?v=v9O8opSI3t8>; <https://www.youtube.com/watch?v=5RR1qLznRAI>).

Есть редкий вариант (<https://www.youtube.com/watch?v=05vTE8KJQpw>), начинающийся со вступительной хореической строфы в особой редакции; за ней следуют две ямбические строфы основного сюжета; затем, после слов: *...и нету Кука!* — проходит еще одна хореическая строфа, после чего идут остальные ямбические строфы в особой редакции (выделены отличные фрагменты текста):

Всюду искривленья, аномалии, Парадоксы странные вокруг. Вспомните, как кончил век в Австралии Легендарный старый добрый Кук.

Аборигены почему-то съели Кука. За что, неясно и т.д... Мне представляется и т.д... и съели Кука.

Вошли тихонько, почти без звука и т.д... и нету Кука!

Впрочем, там, в докуковой Австралии, Поедом с восхода до зари, Ели, сев в кружочек под азалии и т.д... злые дикари.

Но почему аборигены съели Кука, Чем Кук приятней — молчит наука.

Ведь дикари ломали копыя из бамбука, Переживали, что съели Кука.

Дикарий вождь — он целый день стрелял из лука, А был он бука, Большая злока. А дичи было пруд пруди — вот закорюка! Какая скука! Заела скука — и съел он Кука!

Нет, кой-то крикнул: «Славный кок на судне Кука. А ну-ка, ну-ка, войдем без стука. Ошибка вышла и т.д. ... Хотели кока, а съели Кука.

Некий эпизод далекой и «большой» мировой истории осваивается с «нашенской» точки зрения — пересказывается в категориях, близких «простому советскому» и, шире, вульгарно-народному сознанию, с двояким — амбивалентным, карнавальным — эффектом одновременно осмеяния этого примитивного менталитета и его использования для мотивировки целого веера приемов варьирования, остранения и комического снижения.

Установка хорошо известная, но сама по себе не гарантирующая успеха, дьявол — в деталях. Присмотримся к тому, как ее возможности разработаны в *ОНЗ*.

Заглавие. *Одна научная загадка, или Почему аборигены съели Кука* (иногда Высоцкий переставляет части заглавия, объявляя песню так: ***Почему аборигены съели Кука, или Одна научная загадка***).

Сразу же задаются два лейтмотива всей конструкции. Это:

— нарративный мотив «научности», взятой в иронически «народном», по-советски престижном, просветительском, но подчеркнуто «образованском», зощенковско-шукшинском ключе³;

— и фабульный мотив людоедства, каннибализма, с его богатыми экзистенциальными, архетипическими, фольклорно-мифологическими обертонами.

«Научность», на которую, помимо прямых сигналов: *научная, загадка, почему*, — работает и первое ученое слово: абориген, выигрышна для организации повествования своей программной «объективностью». Ею мотивируется остраненный, невовлеченный взгляд на описываемое, готовность к хладнокровному рассмотрению любых шокирующих фактов. А ее упрощенно «народный» извод, напротив, приветствует нарушение границ, бесцеремонное приближение к изучаемому объекту и перетолковывание его в «своих» терминах — вплоть до отождествления его с собственной системой ценностей. Так складывается характерный амбивалентный дискурс *ОНЗ*. Удобен мотив «научной загадки» и как мотивировка повествовательного интереса.

Фабульный компонент структуры, «каннибализм», тоже носит двойственный характер. В глаза бросается его «горячая», невообразимо ужасная природа, но она отчасти охлаждается его удаленностью во времени и в географическом и культурном пространстве. Охлаждающую роль играет и «объективный» аспект научного подхода к ситуации.

Вообще, два ведущих мотива совмещены в *ОНЗ* очень органично. Естественной мотивировкой их сцепления в самом общем плане служит законный научный интерес к этнографической проблематике. Его конкретной реализацией становится интригующая судьба останков британского мореплавателя капитана Джеймса Кука (1728—1779), убитого туземцами одной из открытых им территорий — острова Гавайи, самого большого из островов одноименного архипелага.

Весь заглавный кластер пронизан духом поэтического вымысла. Прежде всего, нарочито преувеличен элемент «научной загадки».

3 Вспомним у Зощенко такие рассказы, как «Научное явление» и «Через сто лет» (фрагмент «Тормозят науку», где «неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры»), а у Шукшина, например, «Микроскоп» и «Срезал».

Свидетельств о происшедшем 14 февраля 1779 г. в заливе Кеалакекуа много, — более 40⁴, и хотя они расходятся в деталях и трактовках, в целом картина более или менее ясна. Говоря очень коротко, во время очередного захода в бухту участились случаи кражи гавайцами вещей с корабля Кука «Резолюшн», в конце концов был похищен целый баркас, Кук с небольшим отрядом высадился на берег, чтобы взять в заложники местного вождя Каланиопуу, который сначала на это согласился, затем заупрямился, и началась стычка, в ходе которой Кук открыл стрельбу и был убит. Англичане стали требовать выдачи его тела, туземцы сначала отказывались, но после решительных военных действий англичан сдались и доставили на «Резолюшн» корзину с десятью фунтами человеческого мяса и головой без нижней челюсти. 22 февраля 1779 г. эти останки Кука были захоронены в море.

По-видимому,

- каннибализм гавайцами не практиковался;
- кости Кука были отделены от тела и похоронены согласно туземному обычаю;
- нападение на отряд объяснялось недоразумением и взаимными претензиями;
- оно стало возможным ввиду реакции гавайцев на поведение Кука, показавшееся им вызывающим, тем более что к этому моменту они утратили первоначальную веру в божественность англичан, свидетелями смерти одного из которых они стали ранее;
- наконец, беспомощность в роковой стычке оказалась следствием то ли неразумного, то ли предательского поведения одного из офицеров Кука, Джона Уильямсона, не пришедшего ему на помощь.

Как видим, разного рода загадок тут хватает, но предположительное людоедство — наименее серьезная из них. Однако бард сразу же отбрасывает все остальные и сосредотачивается именно на этой, причем он безапелляционно, в маске ученого из народа подменяет корректный научный вопрос «*Действительно ли аборигены съели Кука?*», нарочито некорректным, зато сенсационным «*Почему аборигены съели Кука?*» Тем самым он переносит шокирующий сюжет из дискуссионной сферы в сферу пресуппозиции, то есть — якобы — достоверно известного. Это известный своей жульнической убедительностью риторический прием, и Высоцкий сразу же обнажает его, строя на нем заглавие своей песенки, а не пряча его где-нибудь в потоке дальнейших рассуждений.

Сенсационность же — и, соответственно, привлекательность — людоедской трактовки состоит уже в том, что она опирается на мощный антропологический архетип. Более того, эта трактовка подсказывает эффектную сюжетную конструкцию, в рамках которой «охотник превращается в жертву».

Примеров и обоснований можно привести множество, ограничусь красноречивыми строками Хлебникова:

Были наполнены звуком трущобы,
Лес и звенел, и стонал,
Чтобы
Зверя охотник копьём доконал <...>
И чаще лука трепыханье,
Оленю нету, нет спасенья.
Но вдруг у него показались грива
И острый львиный коготь,

4 Здесь и далее я без ссылок опираюсь на данные русскоязычной и англоязычной Википедий и многочисленные веб-сайты о Куке.

И беззаботно и игриво
Он показал искусство трогать.
Без несогласья и без крика
Они легли в свои гробы,
Он же стоял с осанкою владыки —
Были созерцаемы поникшие рабы.

«Трущобы», 1910

В предлагаемых исторических обстоятельствах роль охотника естественно выпадает англичанам и их предводителю Куку, а роль неожиданно мутирующей в охотника жертвы — аборигенам. Доведение уже и без того контрастной фигуры до гротескного максимума дает ситуацию, в которой «охотник» не только убивается, но и *поедается* «жертвой». Этот мотив тоже имеет почтенную архетипическую подоплеку — вспомним Полония, который, по словам только что заколовшего его Гамлета, находится на ужине, но не том, где он ужинает, а где его едят, — правда, не сам Гамлет, а некие «политические черви».

Добавлю, что риторическая заманчивость такого взгляда на историю гибели Кука имеет и сугубо словесный аспект — оксюморон, заключенный в том, что поеданию подвергается человек по фамилии *Cook*, то есть «повар».

I строфа. Не хватайтесь за чужие талии, Вырвавшись из рук своих подруг. — Текст начинается с чего-то совершенно постороннего: тема расставания с подругами и предвкушаемой сексуальной свободы не получит далее никакого развития. Некий риторический смысл можно усмотреть, конечно, в контрасте между беззаботно мирным началом (*подруги, чужие талии*) и последующими роковыми событиями — контрасте, оттененном тождеством (*хватание и руки* вернутся в VI и VIII строфах).

Не находит объяснения этот зачин и в привязке к фильму, в котором песня Высоцкого частично исполнялась: «Ветер “Надежды”». Хотя в картине много молодых моряков, юнг, но никакого расставания с подругами нет; кроме того, песня была сочинена еще до фильма — в 1971—1976 гг.⁵; наконец, в версии, исполняемой в фильме, две первые строфы как раз отсутствуют⁶.

5 В связи с вопросом о датировке *ОНЗ* приведу справку, любезно присланную мне Вл. Новиковым, со-составителем четырехтомника [Высоцкий 2008] (имейл от 26.02.2018):

Песня была сочинена в 1971 году, потом фрагментарно использована в фильме. Окончательная редакция устоялась в 1979 году. Мы опирались на Андрея Крылова, который в своем многократно издававшемся двухтомнике [Высоцкий 1990] датирует ее: <1971, ред. 1979>. Более подробно этот вопрос отражен у Сергея Жильцова <...> Он цитирует автографы из РГАЛИ. Песня представлена в [Высоцкий 1997] на с. 39—40, и на с. 40 читаем датировку: <1971, 1972. 1976, леги, ред. 1978>.

6 Известно, что Высоцкий был недоволен тем, как песня подана в фильме, в особенности тем, что не в его исполнении, — в отличие от других, которые он спел сам (правда, за кадром — актерской роли у него там нет). Ср.:

В картине в исполнении актёров, занятых в ролях молодых моряков, звучат фрагменты пес[ни] «Не хватайтесь за чужие талии...» <...> Интересную историю <...> рассказал мне ныне покойный актёр Александр Кавалеров <...>:

«Высоцкий записал фонограммы песен и уехал куда-то <...> Ассистенты Говорухина вызвали меня для исполнения песни “Почему аборигены съели Кука”. Я её в картине пою, а несколько актёров мне подпевают <...>

Возможно, это просто не очень складно пригнанный зачин (и неуместные талии притянуты для рифмы к более релевантной *Австралии*)⁷. Впрочем, такая «бессвязность» не противоречит фольклорно-песенной традиции — приему начинать не с того, о чем пойдет речь. Ср.:

знаменитый некрасовский зачин: **Не ветер бушует над бором, Не с гор побежали ручьи** — Мороз-воевода дозором Обходит владенья свои..., опирающийся на народную традицию: **Не белая лебедка в перелет летит** — Красная девушка из полону бежит; **Не былинушка в чистом поле зашаталася**, Зашатался, зашатался удал добрый молодец...; **Как не пылто во чистом поле запылилася**, Не туманушки со синя моря подымались — Появлялись со дикой степи таки звери: **Не два соболя бегут со кунцею**, Наперёд у них бежит стар Устиман-зверь; и нарочито абсурдные зачины некоторых, особенно современных частушек: **На стене висит пальто**, Меня не сватает никто. А я выйду, закричу: — Караул, замуж хочу!

Традиционен в зачинах и отрицательно-повелительный модус, ср. многочисленные зачины типа *Не искушай меня без нужды...*

в фольклорных текстах: **Не велела мне матушка** Мне белиться, румяниться...; **«Не сиди, девушка, поздно вечером, Ты не жги, не жги** восковой свечи <...> **Не спать** девушке в этом пологе, Тебе **спать**, девушка, во синем море <...> **Обнимать** девушке круты берега, Целовать девушке сер-горюч камень»;

и в песнях на стихи русских поэтов (цитирую подряд «Алфавитный указатель» соответствующего издания): **Не бойтесь**, девушки; **Не брани меня**, родная; **Не будите** молодую; **Не бушуйте**, ветры буйные; **Не вейся**, ласточка; **Не верь** мне, друг; **Не вспоминай, не говори**; **Не вспоминай того**, что было...

Вспомните, как к берегам Австралии Подплывал... — Вообще говоря, Австралия здесь ни при чем, поскольку описываемые в песне события произошли очень далеко от ее берегов — на Гавайях. Не исключено, что Высоцкий путает Гавайи с Таити (именно о посещении Таити и обсуждении вопроса о людоедстве с работниками тамошнего музея рассказывает он в автокомментарии к *ОНЗ*) или какими-то другими островами, более близкими к Австралии. Кук действительно был одним из открывателей Австралии (каковую, впрочем, знал под именем *Новой Голландии*, а также *Terra Australis*, «Южная Земля»; *Австралией* она была названа лишь полвека спустя после его смерти). Более того, именно в этом регионе, особенно у папуасов Новой Гвинеи, каннибализм был до какой-то степени развит.

Премьера была то ли в Доме кино, то ли в ЦДРИ. Как мне сказали, Высоцкий спросил у Говорукина, почему песня звучит не в его исполнении, на что Говорукин ответил: «Ну тебя не было, он её и записал».

Я <...> подошёл к барной стойке <...> Владимир Семёнович повернулся ко мне, улыбнулся и как-то по-братски сказал: «Ну ладно, пой. Пока не убью»» (*Цыбульский М. Ветер «Надежды»*. Copyright © 2015; http://v-vysotsky.com/statji/2015/Veter_Nadezhdy/text.html).

7 Довольно неуклюж (но более близок к сюжету и «научной» тематике песни) вариант зачина, в котором рифмой, готовящей упоминание об *Австралии*, являются *аномалии* (поддержанные синонимичными *искривленьями* и *парадоксами*).

...покойный ныне Кук. — Легкая нескладаца I строфы достигает здесь (вслед за нерелевантным началом и географической неувязкой) максимума: употребление наречного шифтера *ныне* означает отсылку к совместному жизненному опыту говорящего и слушающих — анахронично подразумевает, что Кук, еще недавно живой, погиб на их и, значит, как бы нашей общей памяти (а не двести лет назад), чему вторит и призыв *Вспомните...* Это первый из простецких словесных жестов, по-свойски осовременивающих описываемое⁸.

...рук... подруг... Кук — Это первые наметки монотонной рифмовки, набросок будущего монорима⁹, акцентирующего фамилию заглавного героя (пока что в виде мужской, а не женской рифмы).

Строфа в целом ненавязчиво задает атмосферу фактической неточности, но поэтической убедительности «народно-научного» повествования.

II строфа. Как... усевшись под азаши... — Сами *азалии* вполне реалистичны, поскольку произрастают и в Австралии, и на Гавайях, однако при всей своей экзотической красоте представляют собой цветущий кустарник высотой не более полуметра, что исключает возможность усесться *под* ними. Мотивировкой этой несуразницы, одновременно сказочно-фантастической и элементарно невежественной, является произнесение ее от имени «квазиученого» барда — маски, в которой высвечиваются все новые черты.

Рифменное окончание *-алии* подхватывает рифмы из I строфы (*талии* — *Австралии* — *азалии* — *Австралии*), подкрепляя установку на рифменные цепи и тавтологические повторы ключевых слов (здесь *Австралии*, в дальнейшем — *Кука*), готовящую центральный для всего текста монорим. А сама эта бедноватая повторность рифм, как и семантическая притянутость рифмы *азалии*, слегка комично проецирует в сферу версификации лейтмотивную тему «простецкой фольклорности».

...в кружок усевшись... Поедем с восхода до зари Ели в этой солнечной Австралии Друга дружку злые дикари. — Дружное, в кружок, с восхода до зари, под солнцем и азалиями, взаимное пожирание дикарями друг друга являет предельно фантастическую картину¹⁰, пародирующую сразу целый кластер руссоистских мотивов. Даже шокирующе неполиткорректное сегодня слово *дикари* восходит к позитивной сентименталистской

8 Игра с двусмысленностью слова «покойный» напоминает ее обыгрывание в гл. 11 («Раздвоение Ивана») «Мастера и Маргариты» Булгакова (опубл. 1966—1967), ср.:

В милицию. Члена МАССОЛИТа Ивана Николаевича Бездомного. Заявление. Вчера вечером я пришел с покойным М. А. Берлиозом на Патриаршие пруды...»

И сразу поэт запутался, главным образом из-за слова «покойным». С места выходила какая-то безлепица: как это так — пришел с покойным? <...> Иван Николаевич начал исправлять написанное <...>: «...с М.А. Берлиозом, впоследствии покойным... [Булгаков 1975: 530].

Заметим, что в 1977 г. в Театре на Таганке был поставлен спектакль по этому роману. Высоцкий в нем не участвовал, но сначала планировался Ю. Любимовым на роль Ивана Бездомного!

9 О сквозных рифмах и моноримах см.: [Гаспаров 1993: 43—46, 151—152].

10 Хотя идиллическое взаимное людоедство, разумеется, немислимо (в крайнем случае возможен пир победителей, пожирающих побежденных), но вполне мирный, свойский характер могло носить поедание каннибалами собственных детей, имевшее место в некоторых первобытных культурах.

трактовке «благородного дикаря» образца XVIII века, в котором, собственно, и разворачиваются события.

Но идиллия систематически подрывается — прежде всего резко негативными обертонами слов *злые* и *поедом*, второе из которых к тому же употреблено не в принятом переносном смысле, а в буквальном, гастрономическом, на который таким образом проецируется агрессивность переносного. В том же направлении действует и морфологическая неправильность словосочетания *другА дружку*: она обнажает и тем самым ставит под удар этимологическую — «дружественную» — семантику этого оборота, давно стершуюся в составе его привычной, грамматикализованной формы (*друг друга*).

В целом идиллическая сцена людоедства подается в тоне не столько осуждения, сколько извиняющего понимания, — что, дескать, «там, у них» это принято, да, собственно, не очень-то для нас и удивительно. Тем более неожиданным и загадочным предстанет подобное обращение не с одним «из них», а с посторонним и вроде бы не подлежащим ничему такому великим Куком.

Строфы I—II: размер и семантический ореол. Две первые строфы написаны сравнительно редким размером — 5-стопным хореем с перекрестными дактилическими и мужскими рифмами (X5ДМДМ). Согласно поэтическому подкорпусу НКРЯ, таких стихотворений (начиная с Ап. Майкова и кончая Н. Рубцовым) насчитывается более шестидесяти, и примерно в половине случаев обнаруживается неплохая корреляция с семантикой начальных строф ОНЗ.

Не претендуя на основательную формулировку семантического ореола X5ДМДМ, намечу (в произвольном порядке) настойчиво повторяющиеся в этой подборке смыслы:

дорога — даль — плавание — волны — корабль — экзотика — география — история — фауна — заря — идиллия — таинственное — память — ностальгия — символические встречи — примеривание к себе — охота — оружие — насилие — кровь — гибель — смерть — смерть поэта — жизнь — сны — правда — песни — великие имена — топонимы — вопросительная форма — зачин «не...».

А в подтверждение релевантности этих мотивов позволю себе соответствующую «сборную цитату» (стихи даются в обратном хронологическом порядке, с многочисленными купюрами и без указаний авторства; ключевые слова выделены):

*Разве что от кустика до кустика По следам давно усопших душ
Я пойду, чтоб думами до Устюга Погружаться в сказочную глушь.*

Взять бы да, как Добролюбов с Герценом, И поспорить хоть с самим собой <...> Вот и все. Смежили очи гении. Нету их. И все разрешено.

В мастерской со мною разговаривал Доктор Фауст. За его плащом... В пуделе был дьявол воплощен. Ветряными мельницами сломанный, Спал на этой койке Дон Кихот <...> Только правда жизни, вся как есть.

Видишь: ледяная ширь Охотская Заполняет глубину окна <...> Жизнь твоя загублена, как летопись, Кровь твоя стекает по писму! <...> Но свиданье, что тебе обещано, Не разгъять бушующей воде: Два влюблённых взгляда вечно скрещены На далёкой золотой звезде!

Саламбо на алых ножках голубя, Ты — что крови карфагенской след <...> Тщетно Ганнибал судьбе противился: Меч его — его же поразит.

Мы плывем, то килем дно царапая, То волне взлетая на хребет.
И я знаю — в час заката алого Это он вдоль нильского русла Плыл к той пальме, где под опахалами Клеопатра избранных ждала.

Бенарес! Негаснущая радуга Нашим хмурым, горестным векам!.. **Омывает** каменные лестницы **Колыханье праведной реки.** Материнской **Гангой** успокоены, **Омывают** дух свой от тревог **Нищие, купцы, брамины, воины, Девушки с запястьями у ног.** Молкнут в храмах возгласы протяжные *И игра священников обезьян.*

О неведомом и о таинственном Говорить без смеха бы не мог Я, рожденный в **племени воинственном, Покорившем Северо-Восток.** Ну и **плыл** с товарищами рослыми **Бить зверей** на ледяной земле <...> **Помню,** в **Мангазее** и в **Березове** <...> **День придет,** и снова ясно **вспомнится Дикий вихрь пустыни ледяной,** На каком-то **позабытом острове Очарованные** мы вдвоем. Опахало с перьями **павлиньими** Чуть колышет смуглая рука.

Обернулась **жизнь** твоя **цыганкою** <...> **Пьешь Россию** в первый раз такой <...> На высокое **самосожжение** Ты за ней, красавицей, **пойдешь. Спи, поэт!** Колокола да вороны **Молчаливый холм твой** стерегут, От него на **все четыре стороны Русские дороженьки бегут.**

На песке, пред дверью **бестиария,** На потеху **яростных людей, Быть простертым** в сетке **сполиария,** **Слыша дикий вопль толпы: «Добей!»**

Переключки ОНЗ с этим фоном значительны, но очевидна и их далековатость. Дело, полагаю, в новаторски избранной Высоцким балладно-повествовательной интонации, которая приведенным кластером не диктуется. Вернее, задается им лишь отчасти — некоторой эстетски-медитативной отстраненностью дактилических окончаний (в нечетных строках), особенно в сочетании с экзотической ономастикой. А чередование растянутых дактилических окончаний с энергичными мужскими как бы опускает повествование на землю, готовя острую конфликтность последующих строф, с их чередованием длинных и коротких строк¹¹.

Строфы III—VIII: размер, ореол. В III строфе совершается переход от пятистопного хорей с дактилическими и женскими окончаниями (X5ДМДМ) к

— тоже довольно редкому бесцезурному 6-стопному ямбу¹² с исключительно женскими окончаниями,

— в большинстве четных строк (9 из 12) усекаемому до 4 стоп с очень сильными паузами посредине

— благодаря стыку женских окончаний первого полустишия (= цезурных наращений) с безударными началами ямбических стоп второго (*Хотели кúшать || и съели Кúка: U —´ U --´ U || U —´ U --´ U*),

— причем троекратный отказ от усечения как бы напоминает, что «нормальна» именно полная 6-стопная строка, то есть что краткие четные строки — это не смена одного, длинного размера (Я6) другим, коротким (Я4), а все тот же

11 О дактилических клаузулах у Высоцкого речь впереди.

12 Первый опыт русского бесцезурного Я6 принадлежит Жуковскому, который в своем переводе «Орлеанской девы» Шиллера подражал стиху оригинала. Этот новый размер «не был воспринят русской поэзией и остался ритмическим экспериментом» [Тарановский 2010: 120; примеч. 152].

длинный Яб, несколько слогов которого опущены (типа: *Хотели кушать [и не-медля] съели Кука!*), но так, что их энергия пульсирует и в кратком стихе¹³;

— при этом почти все строки рифмуются друг с другом (единственное исключение — начало VI строфы), образуя монорим Я6/4ЖЖЖЖ на *-у́ка* (в VIII — *-у́ка/-у́ки*);

— заодно меняется и мелодия.

Смены размера и мелодии в пределах стихотворения/песни нередки у Высоцкого, но обычно — между куплетами и припевами, здесь же имеет место четкое деление на лиро-эпический зачин и ироиколическое, на грани фельетонного, повествование¹⁴. Переход воспринимается как очень резкий, контрастный.

Основу для соотнесения двух групп строф составляет некоторая их просодическая общность: в обеих налицо длинные (5—6 стоп) двухсложные рамеры (хорей — ямб) с явным противопоставлением четных и нечетных строк (по длине клаузул: Д/М; по длине строк: 6/4); уже в зачине намечается монорифмовка, в частности на имени героя; есть сходства в семантических ореолах частей.

Но смена размера сопровождается общим сдвигом ударности строк от начала к концу: в зачине это не просто хорей, а чаще всего хорей с ударением на первой же стопе (*Вспóмните...*), в последующих строфах — не просто ямб, а часто ямб с пропуском ударения на 1-й стопе (*Но почему...*). В результате переход от последних строк зачина: *Ели в этой солнечной Австралии / Друга дружку злые дикари* (ударения на стопах 1-2-3-5 / 1-2-3-5) к началу III строфы: *Но почему аборигены съели Кука* (ударения на стопах 2-4-5-6) получается очень заметным.

Ослаблению концов строк в зачине соответствует и растянутость дактилических клаузул, а усилению концов строк в основных строфах способствуют сильнейший акцент на притягивающей к себе внимание монорифме, частые ударения на в принципе склонной к безударности предрифменной 5-й стопе во многих нечетных строфах (*Больша́я Бука; молчи́т наука; почти́ без звука*) и во всех четных.

Многие формальные эффекты основных строф связаны с их интертекстуальным фоном. В целом просодический рисунок *ОНЗ* оригинален, но в ряде отношений опирается на традицию.

Прототипов подобного монорима я пока не нашел¹⁵, но более или менее релевантным поэтическим контекстом к формальной структуре *ОНЗ* считал бы

13 И.А. Пильщиков слышал запись авторского исполнения этой строчки в беззаурном 6-стопном варианте: *Хотели́ ку́шать, вóт и всё́, и съéли Ку́ка.*

14 Примечательно, что в некоторых неканонических вариантах *ОНЗ*, так сказать черновых, хореические строфы чередуются с ямбическими, как куплет и припев, а иногда хореические вообще отсутствуют (см. примеч. 2).

15 Если не считать шести представленных в НКРЯ далеких от *ОНЗ* моноримов (Эллеса, Минского, Карамзина, Хемницера, Сумарокова и Попова). Пять из них — на мужские рифмы и лишь один на женские, полностью тавтологические, по принципу газеллы:

Мы низвели Коран в святую ночь **Алькадра**.
 Кто изъяснит тебе, что значит ночь **Алькадра**
 Несчетных месяцев длиннее ночь **Алькадра**.
 И Дух и Ангелы нисходят в ночь **Алькадра**,
 Чтоб на год разрешить в ту ночь дела Вселенной.
 И до зари лишь мир царит всю ночь **Алькадра**.

Это довольно точное переложение 97-й суры Корана (где, конечно, монорима нет).

- 6-стопные ямбы, предпочтительно — бесцезурные,
- с женскими рифмами, предпочтительно — смежными, что ближе к монорифмовке, особенно если они тавтологичны,
- желательно — содержащие вопросительные предложения, антропонимы, топонимы, экзотическую лексику, географические мотивы, темы путешествия, плавания, гибели.

Таких (в диапазоне 1820—1950) нашлось в НКРЯ несколько десятков; приведу некоторые красноречивые примеры:

Ты слышишь, **Алочка**, как захрустели **шины**? Мы поднимаемся на снежные **вершины** <...> **Плыл** вниз от **Юрьевца по Волге** звон **пасхальный**, И в лёгком облаке был виден город **дальний**.

С тугими персями, с запавшими глазами Вдоль холодных **берегов** волчицей **Сафо** бродит. Ей распирает грудь желаний томных пламя, И о **Фаоне** мысль до бешенства доводит.

Лилась виолончель, как милость или чудо, Но **отправили** звук усталость и **простуда**. Я **Пушкина** читал, но голова болела, И сладость нежная не победила тела. Был **океан**, закат, но... ныла поясница, И не могла душа сияньем насладиться.

О, эта долгая и странная рулада, Рассказанная в тьме неспешным баритоном! **Кто это я?** Не глупый ли астроном, Узнавший вдруг о том, что **надо?** Не засмеялась ли строжайшая **Нирвана?** Не плачет ли мотив коварнейшего **танца?** Не тени ль пронеслись **Летучего Голландца И Вечного Жида** над далью **Океана?**..

Когда тебе, дитя, я приношу **игрушки**, Мне ясно, почему так облака жемчужны, И так ласкающе к цветам льнет ветер южный, — Когда тебе, дитя, я приношу **игрушки**.

Мы все, живущие на маленькой **планете**, **Пришли сюда на миг, мгновенье меньше века**, Чтоб плакать, делать зло, любить, желать, как дети... О, как жалка, пуста, скорбна жизнь человека!

Пред ним лежала жизнь манящим, светлым залом, И пел ему хор грез про брачный трепет танца, Но — шевельнула **Смерть** своим грозющим жалом, И с юных щек навек сбежал огонь румянца.

Красавица моя! **на что нам разговоры?** Зачем, когда хотим мы чувством поделиться, **Зачем не** можем мы душою прямо слиться И не дробить ее на этот звук, который <...>?

Не верь, о сердце, счастью — счастье **быстротечно**, Не верь, о сердце, горю — и оно не **вечно**. Лишь верь страстям кипучим — всемогущи **страсти**. **Небытию верь также** — нет сильнее **власти**.

Целую подгруппу примеров образуют эпиграмматические двустипхия (неизбежно со смежной рифмовкой), реже — четверостишия, а в одном случае — трехстишие. Они, как правило, юмористичны и часто содержат антропонимы (иногда и топонимы).

Приведу также полное собственных имен трехстишие И. Хемницера «На Бортьянского» (1782), и тоже с тавтологической рифмой:

Там, где, **Бортьянский**, ты, — везде и **Аполлон**:
Ты быв в **Италии**, с тобою был и он,
В России ныне ты — в **России Аполлон**.

Творю из пустоты ненужные **шедевры**, И слушают меня оболтусы и **стервы**.

Как некий исполин с **Синяя** до **Фавора**, От договора ты бредишь до **договора**.
Устроил с богом ты невыгодную **мену**, **Владимира** отдав и взявши **По-
ликсену**.

Поговорим о том, чем наша жизнь **согрета**: О дружбе **Страхова**, о ка-
мергерстве **Фета**.

Чтоб **утонуть** в реке, в нем сердце слишком **робко**, К тому же, господа,
в воде не тонет **пробка**.

Противоречишь ли ему хоть мало-мальски, — Достопочтенный муж сей-
час вспылит нахально И, чтобы доказать, что прав он досконально, Против-
ника начнет ругать достоканальски.

Всё в мире суета, он мнит, или **отрава**, Возвышенной души предмет
стремленья — **слава**.

Из шелку и мочал шнур нашей жизни **вьется**: Кто плакал поутру, тот
к вечеру **смеется**.

Почтения, любви и нежной дружбы **ради** Хвалю тебя, мой друг, и спереди
и **сзади**.

Заплатимте тому презрением **холодным**, Кто хладен может быть
к страданиям **народным**, Старайтесь разгадать цель жизни **человека**, По-
стичь дух времени и назначение века.

Вредняк злословит всех, клеветет и **ругает**, Лишь бога одного в покое
оставляет; И то лишь для того, что бога он не **знает**.

Полуразрушенный, я сам себе не **нужен**, И с девой в сладкий бой вступаю
безоружен.

Мы видим счастья тень в мечтах земного **света**; Есть счастье где-ни-
будь: нет тени без **предмета**.

Аптеку позабудь ты для венков **лавровых** И не **мори** больных, но усыпляй
здоровых.

Наличие в составе корпуса ЯБЖЖ значительного эпиграмматического слоя вносит в семантический ореол этого размера характерную «легкую» ноту, очевидным образом релевантную шуточной песенке Высоцкого.

Несмотря на довольно богатый поэтический фон, **ОНЗ** явно выделяется из него своей разнообразной оригинальностью. Зато вне традиционной письменной поэзии у песенки Высоцкого обнаруживается небольшой круг довольно непосредственных потенциальных ритмомелодических источников.

Это группа блатных романсов, восходящих к знаменитому танго начала XX века — «Kiss of Fire». И прежде всего его приблизительная русская версия, правда, с чередованием мужских и женских рифм, а в одном куплете — с более краткой, 5-стопной заключительной строкой, что сродни чередованию 6- и 4-стопных строк в **ОНЗ**:

В далёкой **солнечной и знойной** Аргентине,
Где **солнце южное** сверкает, как опал,
Где в людях страсть пылает, как огонь в камине,
Ты никогда в подобных **странах** не бывал. <...>

Но нет, не долго мне пришлось с ней наслаждаться...
Сюда повадился ходить один брюнет:
Тайком с **Марго** стал взглядами встречаться,
Он был богат и хорошо одет.

Роднит *ОНЗ* с этой традицией и острота сюжетных положений, вплоть до убийств, а также обилие экзотических топонимов и антропонимов.

Еще ближе к *ОНЗ* блатная песня 1920-х, существующая в разных вариантах, например:

На **Дерибасовской** открылася **пивная**,
Там собиралась вся компания **блатная**.
Там были девочки — **Маруся, Роза, Рая**,
И спутник жизни **Вася-Шмаровоз**.

Здесь примечательна, с одной стороны, серия из трех женских рифм, — шаг в сторону монорима, а с другой — 5-стопные мужские концовки некоторых строф (на ...*Вася-Шмаровоз*) — шаг в сторону усеченных ямбов в четных строках *ОНЗ*¹⁶.

Вероятна и ритмическая опора *ОНЗ* на стихотворение-песню Глеба Горбовского «Когда качаются фонарики ночные...» (1953), вскоре ставшую блатной классикой и исполнявшуюся, в частности, Высоцким (<https://www.youtube.com/watch?v=sxtxdlzfudg>).

Когда качаются фонарики ночные
И тёмной улицей опасно вам ходить, —
Я из пивной иду,
Я никого не жду,
Я никого уже не в силах полюбить <...>

Сижу на нарах, как король на именинах,
И пайку серого мечтаю получить.
Гляжу, как сыч, в окно,
Теперь мне всё равно!
Я раньше всех готов свой факел погасить.

Размер здесь ЯБЖМММ, осложненный разбивкой третьих строк на симметричные повторы ЯЗ-ЯЗ, что в результате дает рифменную схему Абввб. В этом

16 Сходные серии есть в «Танго смерти» Изы Кремер, еще одной популярной вариации на «Kiss of Fire», но с более короткими, 4/3-стопными строками (в исполнении Вадима Козина: <https://www.youtube.com/watch?v=xpr1doAXUNs>):

В далекой, знойной **Аргентине**,
Где небо южное так **сине**,
Где женщина, как на **картине**,
Там Джо влюбился в **Кло**...
Лишь зажигался свет **вечерний**,
Она плясала с ним в **таверне**
Для пьяной и разгульной **черни**
Дразнящее **танго** <...>

В ночных шикарных **ресторанах**,
На низких бархатных **диванах**,
С шампанским в узеньких **стаканах**
Проводит ночи **Кло**...
Поют о страсти нежно **скрипки**, —
И Кло, сгибая стан свой **гибкий**
И рассыпая всем **улыбки** —
Идет плясать **танго**.

можно видеть частичный прообраз метрики и рифмовки *ОНЗ*, с симметричными переборами в четных строках.

Неожиданной хронологической параллелью к *ОНЗ* является стихотворение Бродского «1867» (1975), сознательно отсылающее к «Kiss of Fire»:

В ночном саду под гроздью зреющего **манго**
Максимильян танцует то, что станет **танго**.
Тень воз-вращается подобьем **бумеранга**,
температура, как под мышкой, тридцать шесть.

Мелькает белая жилетная **подкладка**.
Мулатка тает от любви, как **шоколадка**,
в мужском объятии посапывая **сладко**.
Где надо — гладко, где надо — шерсть¹⁷.

Примечательны опять-таки тройные женские рифмы и симметричные усечения размера в заключительных строках некоторых строф (*Где надо — гладко, где надо — шерсть*; и далее: *сидит на ветке и так поет; и в каждом — пышный пучок травы*). Параллель *ОНЗ* со стихотворением Бродского интересна и тем, что в обоих случаях по блатному / романсному фону расширяется драматичный исторический сюжет.

А в целом опора на этот круг стихов и песен вероятна и существенна потому, что, хотя мелодически *ОНЗ* не копирует этих образцов, ритмически она им вторит — тем, как ударность нечетных строк набирает силу к концу (*та-та-та-ТА-та-та-та-ТА-та-ТА-та-ТА-та*). Эта ритмико-музыкальная основа подкрепляет аналогичную тенденцию стиха *ОНЗ* и его фиксацию на монорифмах, устремляющую строки к концу.

Вернемся же к тексту Высоцкого.

III строфа. Но почему аборигены съели Кука? — Третья строфа — переходная не только по форме, но и по содержанию. Если до сих пор речь шла о Куке, Австралии и дикарях вообще, так сказать, в режиме *descriptio*, то теперь она обращается непосредственно к гибели Кука — к собственно *pathos*. Связующим мостиком становится мотив «еды» — и недоумение, почему дикари вдруг вышли за пределы принятого режима взаимного потребления¹⁸. Тем самым вбрасывается элемент законного человеческого любопытства (*почему*), которому в следующей строке предстоит обернуться престижным «научным». На смену простецки горячим *дикарям* появляется — впервые в самом тексте песни — холодный, латинизированный, научный термин *аборигены*.

За что — неясно, — молчит наука. — К *почему* предыдущей строки добавляется *за что*, допускающее наличие какой-то социальной (а не сугубо общепитовской) цели. Неясность же немедленно перерастает в ограниченность научного знания, причем применяется журналистский штамп, вводящий в текст ключевое слово *наука*. Таким образом, наука выходит на сцену под

17 Об этом стихотворении Бродского и его связи с западной песенной традицией, в частности с «El Choclo» [Сладкий початок кукурузы] (1905) аргентинца Анхело Виллодо и его последующими американскими переработками, см.: [Тименчик 2000].

18 В одной из редакций песни вопрос формулируется более прямо: *Чем Кук приятней...?* (см. примеч. 2).

двойным знаком отрицания: молчания и штампа. А рифмовка с предыдущей строкой (*Кука / наука*) знаменует начало длинного монорима, прочно связывающего заглавного героя с лейтмотивом «(квази)научности».

Мне представляется совсем простая штука: — Впервые в тексте появляется грамматическое 1-е лицо (отчасти предсказанное обращением ко 2-му в I строфе: *Не хватайтесь; Вспомните*) — теперь уже откровенно примериваемая бардом-рассказчиком маска «своего ученого». Она сочетает претензии на научную корректность (*мне представляется*) с предпочтением к простым догадкам (*совсем простая*) и, соответственно, просторечию (*штука*). Этот первый случай использования просторечного слова под рифмой, причем подтверждающей развертывание монорима, очень эмблематичен.

Дело в том, что к применению монорима, по определению демонстрирующего виртуозное владение стихом, естественно — как к своей иконической проекции — тяготеют темы типа «изошренность», «мастерство», «искусство», «наука», в данном случае — последняя. Когда же для поддержания монорифмовки поэт как бы по бедности вынужден прибегать к заведомо постороннему, «ненаучному» словесному материалу, в данном случае просторечию, то тем самым наглядно, иконически разыгрывается подрыв этой «изошренности, научности», ее срыв в «простецкую квазиученость». Но под видом «убогости» словесного репертуара, характеризующей масочного повествователя, автор песни наслаждается шикарным стилистическим разбросом применяемой лексики¹⁹. Подобная «плохопись» — распространенный поэтический прием, особенно в литературе XX века (например, у Зощенко и Платонова), но сопряженный с художественным риском: «плохость» должна быть хорошо выверенной, не срывающейся в эстетическую неразборчивость.

Хотели кушать — и съели Кука. — Продолжается монорим, на этот раз путем повтора ключевого имени. Формулируется обещанное простое решение, проще некуда. «Ученый» даже не заморачивается поисками ответа на только что сформулированные недоумения (*Почему...? За что...*), полагая, видимо, что элементарная физиологическая потребность в еде снимает все вопросы. Эта святая простота/прямота поддерживается броским повтором общего ударного слога *КУ-*, структурно накладывающимся на симметрию усеченных полустушии четной строки, а сюжетно соотносящим глагол поедания с именем его жертвы.

Заметим, что в историко-этнографическом плане такое объяснение, если и неверно применительно к гавайцам XVIII в. и судьбе Кука, все же относит ситуацию к одному из двух реальных типов каннибализма — так называемому бытовому.

IV строфа. Есть вариант... — Характерное словечко из научного лексикона, принятое и в разговорной речи, особенно с претензией на интеллектуальность.

...что ихний вождь... — Как мы помним, в возникновении конфликта, приведшего к гибели Кука, важную роль играл вождь гавайцев (Каланиоупу), которого Кук пытался взять в заложники. Возможно, в песне косвенно отра-

19 В альтернативных версиях песни этот по-простецки аффективный слой монорима представлен еще и оборотами: *ну-ка, ну-ка; какая скука; просто мука; вот зако-рюка* (последний удачно сочетает простецкость с «научностью»).

жена (и перевернута) эта историческая деталь, но не исключено, что вождь просто порожден типовой парадигмой «туземный образ жизни».

...Большая Бука... — Продолжение мотива «злых дикарей» и еще одна неуклюже подысканная — просторечная? детская? — монорифма. Возможно, что это эвфемистическая ловленная рифма и подразумевается *большая сука*²⁰.

Сказал/Кричал, что очень вкусный кок на судне Кука. — Мотив бытового — пищевого — каннибализма получает дальнейшее развитие, для чего в повествование вводится специальный персонаж «авторского»/трикстерского типа — вставной создатель скрипта о людоедстве. Благодаря этому трактовка «каннибализма как способа питания» озвучивается далее уже не от имени барда-повествователя (как это было в предыдущей строфе), а, так сказать, из первых рук/уст — от имени (вымышляемого квазиученым бардом) злобного местного царька. Бард одновременно и отмежевывается от него (*Большая Бука*), и, по сути (на «научном» уровне), его понимает и с ним солидаризируется.

Скрипт, предлагаемый этим вставным сценаристом, все же несколько отличается от первоначально намеченного бардом. Прежде всего, вносится своего рода эстетская нота: апеллируя вместо элементарного голода (*хотели кушать*) к соблазнительному вкусу предполагаемой пищи, вождь-трикстер придает ситуации утонченно гедонистическую ауру свободного гурманского выбора (*вкусный*, ср. в других вариантах *славный; чем приятней*).

Здесь впервые четная строка не усечена, а сохраняет все 6 стоп. Нарративной функцией такого отказа от усечения (которое было задано в предыдущей строфе и будет соблюдаться в 9 случаях из 12) я склонен считать полноценное («несокращенное») развертывание этнографической мотивировки каннибализма, в данном случае — как бытового (ритуальная мотивировка будет дана в аналогичных тоже полных вторых строках VI и VII строф).

Ошибка вышла — вот о чем молчит наука: — *Ошибка* — еще одно слово, общее для общеязыковой и специфически научной речи. Дополнительный эффект состоит в том, что «ошибка» приписывается здесь даже не негодному вождю-выдумщику, а его тугим на ухо соплеменникам, так что «научность» пронизывает всю толщу сюжета. Повтор же, под рифмой, оборота *молчит наука* продолжает разыгрывать тему «глуповатой научности».

Хотели кока, а съели Кука. — Мононим еще раз возвращается к законному, но и утомительному повтору ключевого имени. Повторяется — и на этот раз доводится почти до уровня внутренней рифмы — также фонетическая переключка усеченных полустиший четной строки. Приравнивание/противопоставление *кока* и *Кука* обостряется

— как в плане содержания: получается, что если бы «ошибки» не было и съели не капитана, а (в соответствии с архетипическим парадоксом) повара, то все было бы в порядке,

— так и в плане выражения: ослышка вполне простительна — ключевые слова различаются лишь одним гласным, предельно точен синтаксический параллелизм и фонетический параллелизм полустиший.

А подспудно за этой ошибкой мерцает глубокая истина: *кок*, голландское (как почти вся флотская терминология в русском языке) заимствование, —

20 В одном из авторских исполнений табуированная *сука* звучит напрямую.

точный этимологический дублет английского *sook*. На каком языке вождь-Бука озвучил свой призыв и как там обстояло с омонимией этих двух слов, слушатели Высоцкого вольны гадать, — как, впрочем, и о степени его, Высоцкого, владения подобными языковыми тонкостями.

V строфа. И вовсе не было подвоха или трюка — Вошли без стука, почти без звука... — Нарочитая нескладница в изложении ситуации: ведь вход без *стука* и есть несомненный *подвох*. Одновременно налицо полное уклонение от исторической правды: как известно, Кук был убит на берегу и более или менее непреднамеренно, а не у себя на корабле, в каюте, куда надо было бы входить, со стуком или без. Тем самым его убийству придается фабульно более эффектный характер целенаправленного рейда.

Монорим продолжается с помощью стилистически нейтральных *стука* и *звуча* и явно ненаучного *трюка* (даваемого, впрочем, под отрицанием). Нейтрально, если не разговорно, и слово *вовсе*. Внутренняя рифмовка достигает полной точности (*стука* — *звуча*), но синтаксический параллелизм полустуший отсутствует.

Пустили в действие дубинку из бамбука — Гео- и этнографически вполне корректная фраза, с законным экзотическим бамбуком под монорифмой. Кстати, по одной из версий, Кук был убит именно ударом дубинки.

Тюк! прямо в темя — и нету Кука! — Продолжение монорима на лейтмотивном имени; фонетическая переключка первого полустушия с рифменным словом переносится в начало строки (*Тюк! ... Кука!*) и интенсивно аллитерируется — на три *Т* (*Тюк — темя — нету...*). Междометие *Тюк!* предельно противоречит «научности» — звучит разговорно, даже сниженно, эмоционально и немного по-детски; к разговорному регистру относится также оборот *и нету*. Строка полностью переходит с «объективно-научной» точки зрения на вовлеченную, «детскую», туземную.

VI строфа. Но есть, однако же, еще предположенье... — Рассказ как бы начинается заново, чему способствует отход от монорима. «Научность» возвращается — в виде двух отдающих дань альтернативному ходу мысли противительных союзов и воплощающего интеллектуальную корректность слова *предположенье*, вторя варианту из IV строфы.

...Что Кука съели из большого уваженья, Что всех наулькивал колдун — хитрец и злюка: «Ату, ребята! хватайте Кука!» — Введение еще одного вставного «автора», *колдуна-злюки*, являет, на первый взгляд, не очень оригинальную вариацию на тему *вождя-Буки*. Мало изобретательна и по-детски глуповата и очередная монорифма (*злюка*), но все это хорошо вписывается в простецкий образ квазиученого барда.

Анонсированное *предположенье* пока что прямо не формулируется, подогревая повествовательный интерес. Слова *из большого уваженья* отсылают к имитирующему официальный полублатному регистру речи, и это акцентируется соответствующей интонацией в авторском исполнении ОНЗ (напоминающей аналогичный словесный и голосовой жест в песенке «Про Жирафа» — *Только старый попугай Громко крикнул из ветвей: «Жираф большой — ему видней!»*)²¹.

21 [Высоцкий 2008, 1: 238].

Строка про *уважение* — второй случай полностопной четной строки, который (подобно первому, в IV строфе) как бы служит развернутому объяснению каннибализма, в данном случае — ритуальному.

Слова *науськивал* и *Ату, ребята!*, прямо противоречащие заявке на *уважение*, открыто переводят дискурс из «научного» плана в «охотничий», причем *Ату, ребята!* закрепляет «свойскую»²² — чисто русскую, «детскую» и условную — апроприацию описываемого: команду *Ату!* (применяемую при охоте прежде всего на зайцев) мы сегодня знаем только из русской, преимущественно детской или о детстве, литературы XIX в. Ср.:

Жиран беспрестанно останавливался, поднимая уши, и прислушивался к порсканию охотников. У меня не доставало сил стащить его с места, и я начинал кричать: «*Ату! ату!*» <...> Воображение мое <...> ушло далеко вперед действительности: я воображал себе, что травлю уже *третьего зайца*...²³ [Толстой 1978: 21].

Мотив «охоты» встречается у Высоцкого неоднократно. Особенно знаменита «Охота на волков» (1968) — надрывным самоотжествлением барда с волками, объектами/жертвами погони. Объектом как бы охотничьей травли со стороны агрессивной толпы лирическое — по-толстовски непротивленческое — игровое «я» Высоцкого становится также в иронической «Песне о сентиментальном боксере» (1966):

В трибунах свист, в трибунах вой:
«Ату его, он трус!»
Буткеев лезет в ближний бой —
А я к канатам жмусь²⁴.

Словечко *ату* проявляется еще и в «Ах, дороги узкие...» (1973), где от своего загнанного «внутреннего волка» бард пытается освободиться путем выезда за границу, ср.:

Горочки пологие —
Я их щёлк да щёлк!
Но **в душе**, как в логове,
Затаился **волк**.

Ату, колёса **гончие!**
Цельсь под обрез —
И с волком этим кончу я
На отметке «Брест»²⁵.

Здесь «я» предстает одновременно и волком, и охотником, науськивающим на волка своих собак, — расщепление личности, отчасти напоминающее карнавальную ситуацию *ОНЗ*.

22 Подчеркнуто русопяцкий характер этого пассажа подчеркивается просторечно-диалектным произношением слова *хватайтЯ* в авторском исполнении *ОНЗ*.

23 «Детство», гл. VII, «Охота».

24 [Высоцкий 2008, 1: 125].

25 [Высоцкий 2008, 3: 128].

VII строфа. Кто улетет его без соли и без лука, Тот сильным, смелым, добрым будет — вроде Кука! — Раскрывается смысл *предположенья* из предыдущей строфы: вставной нарратор-трикстер озвучивает, в согласии со своим статусом *колдуна*, принцип ритуального каннибализма, но делает это опять-таки в «нашенской», «своейской», детской (*улетет*), а заодно и пародийно диетической манере. Впрочем, требование отказаться от *соли* и... *лука* соответствует идее ритуальной дисциплины: в противовес примитивной погоне за *вкусным коком* в предыдущем варианте убийства, стремление стать *сильным, смелым вроде Кука* должно быть обеспечено готовностью есть, да еще и с видимым удовольствием (*улетет*), нечто мало-съедобное без приправы. Парадокс каннибализма дополнительно обыгрывается его нацеленностью на все хорошее — помимо силы и смелости (ладно уж, свойств сколь угодно свирепого воина), еще и на доброту²⁶.

В третий и последний раз четная строка не усечена (как и в IV и VI), по-видимому, в порядке иконической поддержки «убедительного изложения» идей колдуна — каннибала ритуальной школы.

Кому-то под руку попался каменюка — Метнул, гадюка, и нету Кука! — Просторечны и *кому-то*, и *каменюка* (как бы с трудом выисканное для поддержания монорифмовки), и повторенный, вслед за аналогичным местом V строфы, оборот *и нету Кука!*, а также слово *гадюка*, продолжающее серию: *злые (дикари) — Большая Бука — хитрец и злока*. Заметим, однако, что, несмотря на прямой осуждающий смысл этих слов, они окрашены и в противоположные тона — снисходительно-своейского понимания описываемых поступков.

Кульминационная сцена убийства оркестрована возвращением — впервые после V строфы и в четком контрасте с предыдущей четной строкой, полно-стопной и бесцезурной, — точной внутренней рифмы: *гадюка — Кука*.

Что касается степени вымысла, то, согласно одной из версий, Кук был убит не дубинкой или копьём, а брошенным в него камнем. Исторически ритуальный характер убийства Кука гавайцами не подтверждается, но первоначальное захоронение его костей, по-видимому, диктовалось уважительным отношением к его останкам. А по некоторым свидетельствам, когда Кук упал, на него набросилось с кинжалами сразу множество туземцев — с целью принять символическое участие в его убийстве.

Естественный вопрос: почему Высоцкий расположил две версии убийства Кука, бытовую и ритуальную, именно в таком порядке?²⁷ Тем более, что в словесном отношении более многообещающей, годной на роль любимой поэтами метапоэтической концовки (*кока = Кука*) является как раз бытовая. Избранное решение выглядит художественно продуманным: в первом случае покушаются не на *Кука*, а на его *кока* и лишь во второй раз — целенаправленно на него самого. И подлинным объектом охоты он оказывается в силу своих исключительных достоинств — силы, смелости и доброты, так сказать, более духовных

26 В одном из нестандартных вариантов песни ритуальная мотивировка убийства отсутствует. Ее заменяет «убийство от скуки», не имеющее никаких историко-этнографических оснований, звучащее анахронично, но в духе не наивной народной квазиучености, а утонченно-интеллектуальной, экзистенциалистской рефлексии, — и потому тематически неуместное.

27 В одном варианте более «идейный» мотив (*скука*), напротив, предшествует бытовому (*Хотели кока...*), вынесенному в финал.

и потому близких автору песни (нежели чисто материальные, вкусовые качества, приписываемые коку). Ритуальное людоедство, при всей своей концептуальной ложности, а вернее, именно в силу своего фантастического отлета от реальности, оказывается дорогим сочинителю.

VIII строфа. А дикари теперь заламывают руки, Ломают копыя, ломают луки, Сожгли и бросили дубинки из бамбука — Переживают, что съели Кука! — Эпизод выдержан в том же двойственном настоящем времени, что и открывающая ОНЗ строфа: там Кук представлял покойным *ныне*, а здесь дикари *теперь* горюют о содеянном, как если бы к моменту исполнения песни были живы те самые людоеды. Монорим завершается на достойной научной ноте — с лейтмотивным именем *Кука* рифмуются этнографически законные экспонаты — *луки* и *бамбука*, а также *руки*, замыкающие текст, начавшийся с *рук... подруг*. Условно-театральному заламыванию рук вторит литературно-полемическое — «научное» — ломание копий.

В первой из усеченных строк симметрия сохраняется (грамматическая и лексическая, но не фонетическая — в отличие от пика, достигнутого в конце предыдущей строфы), а во второй — и последней в тексте — усеченность и цезура налицо, в остальном же симметрия пропадает. Более того, в 1-м полустипии, занятом одним длинным словом, остается всего одно ударение, так что это слово — глагол *Переживают* — сильно выделяется. Употребленный без дополнения, глагол *переживать* звучит в русском языке по-мещански, а в авторском исполнении ОНЗ он еще и произносится с неповторимой журающей интонацией. На этой амбивалентной ноте снисходительного, как бы родительского понимания, обращенного к нашкодывшим, но «своим» детям, заканчивается песня²⁸. А пропуск ударения на 1-й стопе ямба сближает заключительную строку со многими нечетными, чем создается своеобразный финальный синтез обоих типов строк.

Рифмовка: клаузулы. Рифменная организация ОНЗ очень изощрена, и прежде всего это касается длины рифменных окончаний.

В зачине чередуются дактилические и мужские рифмы, а шесть основных строф ограничиваются сугубо женскими, образующими длиннейший монорим. Собственно, установка на монорим задается уже в зачине: структурно (пока что в дактилическом варианте) — цепочкой рифм на *-а́лли*, связывающей I и II строфы, а материально (пока что в мужском варианте) — введением в рифменный репертуар стихотворения имени *Кук*.

К монорифмовке мы еще вернемся, но сначала обратимся к использованию в зачине дактилических (Д) рифм, относительно редких по сравнению с более обычными мужскими (М) и женскими (Ж).

28 В этой заключительной строке с ее ироническим сочувствием к дикарям-недотепам угадывается кивок в сторону популярной песенки «Остров невезения» (слова Л. Дербенева, муз. А. Зацепина), исполняемой Андреем Мироновым в фильме «Бриллиантовая рука» (1968; реж. Л. Гайдай). Ср. куплет:

По такому случаю с ночи до зари Плачут невезучие люди-дикари, И рыдают, бедные, и клянут беду В день какой неведомо, в никаком году.

Бросается в глаза и переключка со II строфой ОНЗ, где сходный оборот с *восхода до зари* тоже рифмуется с *...дикари*.

Просмотр представительной выборки текстов Высоцкого — песен того же десятилетия, что *ОНЗ*²⁹, — убеждает в пристрастии поэта к выисканной дактилической рифмовке. Более чем в двух десятках песен, часто благодаря рефренным повторам, на протяжении нескольких страниц текста применяются дактилические рифмы, как правило, **(1)** контрастно сопоставляемые с мужскими (ДМДМ), охотно **(2)** сочетающиеся с другими тоже дактилическими (иногда складываясь в моноримы) и часто **(3)** щеголяющие каламбурно-составной техникой. Приведу примеры (без отсылок к песням и страницам тома).

(1) «Сокола» — проник — около — напрямик;

геологов — сапога — олухов — тайга;

кандидатами — нулях — на атомы — полях;

родственник — враг — собственник — «Жигулях»;

клоуны — пришей — размалеваны — алкашей;

косолапою — гольцов — сцарапаю — кольцо;

(2) спине — записанный — мене́ — расфасованный — отдельности — исправности — цельности — сохранности (МДМДДДДД);

башковит — предвиденье — говорит — телевиденья — Сопоте — пыль — по́пада — Израи́ль (МДМДМДМД);

Тюмени я — боле-мнее — мнение — «мнее» (этот 4-строчный монорим ДДДД проходит в песне 2 раза);

нахальный я — нормальные — жалуйся — пожалуйста (ДДДД);

о́зерка — владения — Козлика — отпущения — козлом — втихомолочку — узлом — Волка сволочью (4 такие серии ДДДДМДМД плюс один более короткий вариант МДМД в начале);

Салониках — кинохрониках — закаленности — устремленности (ДДДД на грани монорима);

на́ море — плавали — руля — гавани — справа ли — корабля — белоснежно-телая — белая — плане — тропики — смокинге — лайнер (последовательность двух 6-строчных строф ДДМДМД и ДДЖДДЖ; далее есть еще одна такая серия, а также одинарная строфа ДДЖДДЖ);

кушаем — щавеле — душами — опрыщавели — вином — тешились — дом — вешались (ДДДДМДМД и еще 4 аналогичные 8-стишия с вариациями в числе и располножении дактилических рифм; песню завершает катрен ДДДД; *схлынуло - докинула — неумело я — скатерть белая*);

святителы — дунули — родители — задумали — укромные — былинные — огромные — длинные — зачатия — ранее — братия — компания (аналогичные 12-строчные припевы с исключительно дактилическими клаузулами проходят в песне 7 раз);

волости — губернии — молодцу — тернии (и еще 2 серии ДДДД и одна МДМД);

самой — обещано — синевой — скрещены — простор — кротости — пиках гор — пропасти (МДМДМДМД);

капаю — парадокс — папою — бокс — расхватили и — авось — Италии — нашлось (ДМДМДМДМ);

(3) запоздалые / прозевала я; добротное / плотно я; два раза я / одноглазая; вот он весь / загвоздка есть; [из людей,] пожалуй, ста / «пжалуйста»; ошибка тут / не шибко тут; тыщи те / отыщете; ночью я / полномочия; Ев-

29 Т.е. того же 2-го тома собрания [Высоцкий 2008].

*ропу коль / опухоль; выбор сам / выбраться; «А ну пусти» / глупости; стар-
тёр заел — ёрзанье — прыти нет — вытянет (в песне 4 составные рифмы, из
них две — в одном четверостишии!); по-медвежьему / промеж ему; втихомо-
лочку / Волка сволочью; эй вы, пегие / привилегии; бога ради, а? / вместе с ра-
дио; ровнехонько / о-хо-хо какой!; в кряж лились / откашлялись; заходишь как /
народишко; испокону мы / под иконами; скромно так / комнаток; три луча /
Кириллыча; цацки я / штатские; Шере-метьево / ноябре третьего; сетовал /
нету, мол; здесь еще / детище; по весне навести / ненависти / стране навес-
ти / ненависти / из плена вести / ненависти; робе я / пособия; разумные /
ткнул в меня; во поле / откнутили; глупая / подгруппу я; немного я / двуногое;
гиблом месте я / злая бестия; плохо я / Нелегкая; поступью / по сту пью; хит-
рая / вытру я; в обрыве зла / вывезла; одесская / детское / деться а?; расхва-
тали и / Италии; Наро-Фоминске я / папы римские; Каме ли / камере.*

Иногда нагнетание дактилических клаузул приводит к охвату ими прак-
тически всего текста.

В песне «Мои похорона, или Страшный сон...» — 17 строф. Последовательно-
сти типа *говорить — долголетие — погодить — на третье — кое-как — вурда-
лак — всовывал — утрамбовывал — сплевывал — высовывал* (т.е. МДМД
ММДДДД) покрывают 10 строф, чередуясь с 6 катренами МЖМЖ. Композиция
завершается катреном МДМД.

В «Гербарии» изощренная строфика ДДМДМДМ ДЖДЖДМДМ (например:
*пролетарии — килечкой — подполия — борьбу — гербарии — шпилечкой — до боли
я — скребу // гвоздике — позы — навозники — стрекозы — знакомые — копал — на-
секомые — попал*) и соответствующая рифменная схема охватывают все 160 строк!

Песня «Две судьбы» целиком состоит из 14 строф со схемой ЖЖДЖЖД (на-
пример: *трети — свете — учению — деле — глядели — течению*).

«Из детства» — это семь восьмистиший ДДМДМДМ (причем в I строфе —
на единую сквозную дактилическую рифму: *икорочка — махорочка — челочка —
трех — Норочка — айсорочка — пятерочка — поперец*).

А в двух случаях тенденция к удлинению клаузул дает и гипердактиliches-
кие рифмы.

Так обстоит дело в «Песне о ненависти», где три пятистишия МГММГ, с за-
главным словом *ненависти*, задающим единую гипердактилическую рифму (*кру-
жит — по весне навести — дрожит — лежит — ненависти*) чередуются с катре-
нами ЖМЖМ.

В «Конях привередливых» ключевые рифмы *помедленнее / привередливые*,
гипердактилические которых иконически выражает идею «замедления», прохо-
дят в 4-кратном припеве ГМГМ, чередуясь со строфами ЖЖЖЖ и ДД.

А за пределами того же десятилетия, в песне «Скалолазка» (1966), серии ги-
пердактилических (наполовину тавтологических) рифм ГГГГ занимают все риф-
менные позиции в припевах (*ласковая — скалолазка моя — вытаскивая — скало-
лазка моя*) и проникают даже в один из куплетов (*восхождении — недоверчивая —
наслаждением — гуттаперчевая*; ДГДГ); в остальных куплетах представлены
рифменные схемы ДДДД и ДМДМ.

И без того прозрачная иконическая связь виртуозно выисканных гипердактилических рифм с темой альпинистской акробатики обнажена в одном из припевов, где появляется — разумеется, гипердактилическое — слово *выскивая*:

«Ох, какая же ты близкая и ласковая,
Альпинистка моя, скалолазка моя!..»
Каждый раз меня по трещинам выскивая,
Ты бранила меня, альпинистка моя!³⁰

Таков «общевысоцкий» рифменный фон, из которого естественно вырастает сквозная дактилическая рифмовка зачина *ОНЗ* и виртуозная рифменная атмосфера песни в целом.

Рифмовка: цепи. Установка на повторы рифм, как мы только что убедились на примере дактилических рифм, характерна для Высоцкого, но в основной части *ОНЗ* она достигает, несмотря на неполный охват текста моноримом, едва ли не максимума.

Восемь строк зачина написаны

- всего на две чередующиеся рифмы (-а́лли/ -у́к), и они задают:
- самый принцип цепной рифмовки (*тали* — *Австралии* — *азали* — *Австралии*),
- принцип повторного употребления рифмующих слов (*Австралии* — *Австралии*, ср. далее повторы под рифмой слов *Кука*, *наука* и *бамбука*),
- рифменное окончание, являющее как бы мужской вариант (-у́к) будущей женской моноримы (-у́ка),
- постановку под рифму, причем именно в 4-й строке строфы, имени главного героя (в I — *Кука*, в III—VIII — *Кука*.).

Основные шесть стрóf интенсивно развивают эти тенденции:

- единой рифмой (-у́ка) связаны 22 строки из 24 (исключение — начало VI строфы),
- а в трех случаях рифма тавтологична (строфы III, IV, VII),
- причем само с собой рифмуется ровно и только имя героя (*Кука* — *Кука*),
- которое открывает рифмовку III строфы и замыкает последнюю, VIII строфу.

Обратившись к той же выборке текстов — песням 1970-х годов, — легко убедиться, сколь охотно Высоцкий прибегает к перечисленным приемам и в обращении с мужскими и женскими рифмами.

Начнем с самого простого — цепной рифмовки, т.е. тройных и более рифм: иногда **(1)** перебиваемых одинарной другой рифмой внутри той же строфы, иногда **(2)** чередующихся с другой рифмой, а то и цепочкой рифм, на пространстве одной, двух или более строф, часто с повторным использованием тех же слов под рифмой, а иногда **(3)** образующих более или менее длинную непрерывную серию:

30 [Высоцкий 2008, 1: 146]. Эту песню постигла еще более печальная киносудьба, чем *ОНЗ* (см. примеч. 6): хотя ее авторское исполнение было снято для «Вертикали», оно не вошло в фильм: потребовалось что-нибудь вырезать, и Говорухин пожертвовал «Скалолазкой».

(1) *пьют — дают — уют — накладно — сносях — косяк — гусях — неладно* (**aaaБвввБ**; «Смотрины. В. Золотухину и Б. Можаяву»);

Худых — кадьяк — под дых — бедолагу — ребро — нутро — перо — бумагу <...> газ — зажглась — глаз — трахея — экстаз — таз — раз — трофея (**aaaБаааБ <...> вввГвввГ**);

(2) *птнца — звуки — свинца — руки // конца — ответит — лица — светит* (**аБаБ аВаВ**);

берегов — земель — узлов — мель — молодцов — цель — концов — мель (**аба-бабаб**), с повтором слова *мель*;

беды — спину — ряды — еды — середину // труды — картине — ряды — горды — середине (**аБааБ аБааБ**), с повтором слов *ряды* и *середина*);

(3) *говорю — вратарю — вратарю — подарю — отблагодарю* (**ааааа**; «Вратарю. Льву Яшину»);

первачей — рвачей — кто чей — плечей — первачей (**ааааа**), с повтором *первачей*;

не дури — на пари — на двери — затвори — не бери — не дари — не смотри — замри (**аааааааа**).

В пределе (как и в *ОНЗ*) цепочка может оказываться совершенно тавтологической (глубокой «редифной» рифмой):

Часто разлив по сто семьдесят граммов на брата,
 Даже не знаешь, куда на ночлег попадёшь.
 Могут раздеть — это чистая правда, ребята!
 Глядь, а штаны твои носит **коварная Ложь**.
 Глядь, на часы твои смотрит **коварная Ложь**.
 Глядь, а конём твоим правит **коварная Ложь**.
 («Притча о правде и лжи. Булату Окуджаве»).

Характерная черта многих текстов Высоцкого — перетекание разных рядов рифм, чаще всего женских и мужских, друг в друга (в частности, связывающее зачин *ОНЗ* с основными строфами): иногда (1) чисто фонетическое, иногда (2) фонетическое и грамматическое, так что рифма как бы склоняется, спрягается или иным образом опирается на грамматический параллелизм, а иногда и (3) лексико-морфологическое, когда спрягается или склоняется конкретное слово:

(1) *льдин — калина — один — мужчина* (**аА'аА**; «Памяти Василия Шукшина»);
чачу — алычу — плачу — хохочу (**Аа'Аа'**);

(2) *роптал — опала* [существительное] — *достал — металл — стала* (**аА'ааА'**, где мужские рифмы *роптал* и *достал* и женская *стала* — это соответственно мужские и женские формы глаголов);

куцах — чацах — пльвущих — кишащих — жрущих — тощих — куцах — роцах (**АА'АА'АА"АА"**, где то точно, то приблизительно, ассонансно рифмуются друг с другом две разные грамматические формы — *сущ.* в род. п. мн. ч. и *действит. прич. наст. вр.* в род. п. мн. ч.);

(3) *сыграли — бокале — пропал — бокал* (**АА'АА'**: «склоняется» слово *бокал*);
металла — металл — пьедестала — протоптал (**Аа'Аа'**, «склоняется» *металл*; «Песня о штангисте»).

Наконец, встречаются непрерывные серии, включающие имена собственные протагонистов, иногда проходящие в одной серии и дважды (как в случае с *Куком* в *ОНЗ*):

Вань — пьянь — глянть — **Вань** // <...> **Зин** — магазин — один — **Зин** (аааа <...> бббб);

Сэм **Брук** — круг — вокруг — друг — друг // <...> друг — круг — друг — **Брук** — **Брут** (ааааа <...> ааааа'; «Марафон»).

Естественными пиками этого многообразного тяготения к цепной рифмовке оказываются тексты, построенные на рекордно длинных — и соответственно виртуозных — сериях рифм. Нашлось три песни:

«Мореплаватель-одиночка», где ключевое — заглавное — слово *одиночка* (в нескольких падежных вариантах) стоит под рифмой в третьих строках всех 10 четверостиший, рифмуясь с 9 разными словами в концах первых строк (дважды используется лишь рифма *точка* — в строках V и IX);

«Юрию Петровичу Любимову с любовью в 60 его лет от Владимира Высоцкого», где из 16 катренов аналогичная цепная рифма (на слово *живой*, венчающее четверостишия) выдержана в 13, — кроме строф III (*живой* заменено на однокоренное *жив*) VII и XIII (четные рифмы совсем другие: *начеку* — *Дупаку*; *однова* — *Москва*), причем все 13 слов, рифмующих с *живой*, разные;

«Мне судьба — до последней черты, до креста...», написанное на 4 исключительно мужские рифмы, образующие почти безупречную серию из трех последовательных моноримов: 16 строк на *-та*, 16 на *-гу*, 12 на *-чу* плюс 2 на *-ба*- и 2 на *-та* (замыкающее структуру повтором рифмы из первого монорима); в первом и втором некоторые рифменные слова проходят более одного раза (*та*; (*с*)*могу*, *кругу*, *лугу*), а третий венчается приблизительным суммирующим повтором строк из I (...*докажу с пеной у рта* / <... > *скажу, что не все суета!*).

Общей чертой этих рифменных установок Высоцкого — применительно как к дактилическим, так и к мужским и женским рифмам — является повышенная, чересчур прямолинейная повторность и интенсивность, допускающая и драматическое, и комическое применение. Песенка про Кука удачно аккумулирует практически все эти установки, представляя их естественной, но уникальной комбинацией. При этом *ОНЗ* и тематически хорошо вписывается в привлеченный корпус текстов, трактующих — то в серьезном, то в ироническом ключе — почти исключительно о великих людях, артистах, мореплавателях, спортсменах, а то и о самом поэте.

Post scriptum. Песенка шуточная, и перегружать ее смыслами ни к чему. Позволю себе несколько ненаучных соображений.

В травимом под крики *Ату, ребята!* героя песенки соблазнительно видеть проекцию, пусть условную, автора.

Карнавальному превращению «охотника/повара» в «жертву/пищу» вторит никак в тексте не педалируемое, но очевидное превращение настоящего исследователя/ученого в объект пародийных «научных» рассуждений.

Кстати, к числу заслуг капитана Кука перед наукой принадлежит, помимо географических открытий, первый успешный опыт борьбы с цингой — путем правильной организации питания моряков, включавшей квашеную капусту и

свежие местные продукты. Таким образом, Кук предстает как бы шеф-поваром, оправдывая свою фамилию и сопряженные с ней карнавные мотивы.

Еще один кулинарный аспект деятельности Кука можно усмотреть в названии, которое он дал Гавайскому архипелагу, открытому им за год до гибели от рук его жителей: Сэндвичевы острова. Он нарек их в честь тогдашнего главы Адмиралтейства Джона Монтегю, 4-го графа Сэндвича (1718—1792), чье имя к тому времени (не позднее 1762 г.) было уже присвоено известному нам типу бутерброда³¹.

В своем автокомментарии к песенке Высоцкий, упомянув о ее неудачно сложившейся киносудьбе, говорит (на 16-й с половиной минуте), что сейчас он ее *вылечит* — вернет ей полноценный исходный вид. Слова о возвращении жизни загубленной песенке про гибель ее *сильного, смелого, доброго* героя, alter ego автора, показались мне символическими, и я попытался установить происхождение неожиданного образа. Что это — оригинальная авторская метафора или, может быть, так говорилось в кругу подсоветской творческой интеллигенции (как говорилось, например, о *писании в стол*)?

Оказалось³² — фирменный Высоцкий, с опорой на дискурс науки о здоровье, но не людей, а вин. Энологи говорят о *болезнях* вин (одной из которых является *цвель* — покрывающая поверхность плесневая пленка) и рекомендуют способы *спасти* вино, *вылечить* его (см. соответствующие сайты). Метафора если и не поварская, то достаточно гурманская, застольная, а заодно и научная!

Что на все это сказал бы сам Высоцкий, останется, конечно, загадкой.

Библиография / References

- [Булгаков 1975] — *Булгаков М.* Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М.: Худож. лит., 1975.
(*Bulgakov M.* Belaja gvardija. Teatral'nyj roman. Master i Margarita. Moscow, 1975.)
- [Высоцкий 1990] — *Высоцкий В.* Соч.: В 2 т. / Подгот. и коммент. А. Крылов. М.: Худож. лит., 1990.
(*Vysotskij V.* Sochinenija: In 2 vols. / Ed. by A. Krylov. Moscow, 1990.)
- [Высоцкий 1997] — *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 5 т. / Сост. и примеч. С. Жильцов. Т. 4. Песни и стихи. 1976—1980. Тула: Тулица, 1997.
(*Vysotskij V.* Sobr. soch.: In 5 vols. / Ed. by S. Zhil'tsov. Vol. 4. Pesni i stihy. 1976—1980. Tula, 1997.)
- [Высоцкий 2008] — *Высоцкий В.* Собр. соч.: В 4 т. / Сост. и коммент. О. Новикова, Вл. Новиков. М.: Время, 2008.
(*Vysotskij V.* Sobr. soch.: In 4 vols. / Ed. by O. Novikova, Vl. Novikov. Moscow, 2008.)
- [Гаспаров 1993] — *Гаспаров М.* Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.
(*Gasparov M.* Russkie stihy 1890-h—1925-go godov v kommentarijah. Moscow, 1993.)
- [Крылов, Кулагин 2010] — *Крылов А., Кулагин А.* Высоцкий как энциклопедия со-

31 Граф, просиживавший за карточным столом круглые сутки, требовал подавать ему холодную говядину между двумя ломтиками поджаренного хлеба — чтобы не прерываться на прием пищи и не пачкать руки.

32 Помог Дмитрий Быков.

- ветской жизни. Комментарий к песням поэта. М.: Булат, 2010.
- (*Krylov A., Kulagin A. Vysotskij kak entsiklopedija sovetskoj zhizni. Kommentarij k pesnyam poeta. Moscow, 2010.*)
- [Мирский 1992] — *Мирский Д.* История русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского / Пер. Руфи Зерновой. London: Overseas Publ., 1992.
- (*Mirsky D. A History of Russian Literature: From Its Beginnings to 1900. Moscow, 1992. — In Russ.*)
- [Тарановский 2010] — *Тарановский К.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе / Пер. В.В. Сонькин. М.: Языки славянской культуры, 2010.
- (*Taranovskij K. Russkie dvuslozhnye razmery. Stat'i o stihe. Moscow, 2010.*)
- [Тименчик 2000] — *Тименчик Р.* Приглашение на танго: Поцелуй огня // НЛО. 2000. № 45. С. 181—186 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2000/45/timench.html>).
- (*Timenchik R. Priglasenie na tango: Potseluj ognya // NLO. 2000. № 45. P. 181—186.*)
- [Толстой 1978] — *Толстой Л.* Детство. Отрочество. Юность / Подгот. Л.Д. Опульская. М.: Наука, 1978.
- (*Tolstoy L. Detstvo. Otrochestvo. Yunost' / Ed. by L.D. Opuľskaya. Moscow, 1978.*)